

## المشاهد واللقطات المصورة

### بالأسود والأبيض في سياق الفيلم الملون

م. م فراس عبد الجليل الشاروط

جامعة القادسية - وحدة التربية الرياضية والفنية

#### الخلاصة:

منذ البدايات الأولى لصناعة السينما وظهورها للوجود كان الأسود والأبيض هما اللونان الرئيسيان وبفضلهما حققت السينما نجاحها، مما أدى إلى صانعي السينما بالتفكير وجعل الأفلام ملونة كما الحياة، على الرغم عدم استغنائهم للأبيض والأسود، ولم يمنعهم ذلك من التعبير عن موضوعاتهم ومعالجتها بالرمادي والأبيض والأسود، وبعد دخول الألوان توسعت آفاق استخدام الفيلم وتوسعت رؤى وقدرات المخرجين في التعبير، وأدركوا أهمية اللون ومشاكله المتعلقة بالاستخدام أو حتى من ناحية التقنية اللونية. والبحث الذي بين أيدينا هو محاولة لمعرفة ماهو اللون وماهي مفاهيم تأثيره السيكلوجي وعلاقة الألوان الحيادية بالطبيعية ولكون هذا الموضوع يحمل أهمية وخصوصا استخدام الألوان ذات الأسود والأبيض في بنية الألوان الطبيعية، فقد شرع الباحث في خوض معالجته بما يخص الفن السينمائي وقد قسم الباحث فصول بحثه إلى:

الفصل الأول: ويحتوي على مشكلة البحث والحاجة إليه وأهميته وأهدافه وكذلك حدوده مضييفا إليه الدراسات السابقة، أما الفصل الثاني: فقد خصص للإطار النظري مشتملا على أربع مباحث هي: - ماهية اللون، الفيلم الأسود والأبيض والفيلم الملون والعلاقة بين الألوان الطبيعية والحيادية أما المبحث الثالث فقد خصص للتأثير اللوني سينمائيا من خلال سيكولوجية اللون، وجاء المبحث الرابع في استخدام المشاهد بالأسود والأبيض في بنية الفيلم الملون، والفصل الثالث كان لإجراءات البحث وتحليل العينات وهي مجموعة من الأفلام الروائية، وجاء الفصل الرابع ليضم نتائج وتوصيات ومقترحات الباحث ثم الفصل الأخير وهو مخصص للمصادر التي استخدمت في البحث.

#### الفصل الأول

##### أولا: مشكلة البحث

في البدايات الأولى لنشأة السينما كانت الأفلام تعتمد وبشكل أساسي على اللونين الأسود والأبيض وتدرجاتهما كألوان مكونة للصورة السينمائية، لذلك فهي لم تعرف الألوان الطبيعية في بدايتها، وبقي رؤية الأفلام ملونة حلما يراود جميع

محبى السينما، هواة وصانعي أفلام، وكانوا يرغبون في تحقيق منجزهم الجديد - الألوان - كإضافة أخرى الى الاختراعات الأولى للسينما بعد أن حققوا منجزهم الكبير في اختراع الصوت المرافق للصورة فوق نسخة الفيلم الواحد.

بعد أن أصبح الفيلم ناطقا لأول مرة عام ١٩٢٧ في فيلم (مغني الجاز) أصبح ضروريا أن

أن هذا البحث هو محاولة للإجابة على التساؤلات المطروحة ومناقشة هذه المشكلة.

### ثانياً: أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في كونه دراسة حديثة عن اللون واستخدامه السينمائي، فالفيلم هو شريحة مقتطعة من الحياة، وهو عبارة عن رؤية صانعه (مؤلف/مخرج) لهذه الحياة، فاخذ بعض المخرجين التعبير عن فلسفة هذه الحياة من خلال رؤية انطباعية أو واقعية في استخدام الأسود والأبيض في أفلامهم، لذلك جاءت أهمية البحث من خلال أن من سيستفيد منه هم طلبة الفنون عامة وشريحة السينمائيين (عاملين ونقاد) والمنقذين وعشاق السينما بشكل عام، كما أن البحث يهتم الدارسين المختصين في مجال الدراسات البنيوية وارتباطها بالفن، ويعتبر إضافة دراسية إلى المكتبة السينمائية لتعزيز اهتمام الفنان بالدراسات النقدية ومدى تأثيره بها، كما ترجع أهمية هذا البحث كون موضوعه لم يتطرق احد إلى موضوعه سابقاً.

### ثالثاً: أهداف البحث

يهدف البحث للإجابة عن التساؤل الآتي:

لماذا يلجأ بعض المخرجين لإلغاء دور الألوان في الصورة ببعض مفاصل مشاهدهم ولقطاتهم والعودة للألوان البدائية (الأسود والأبيض) للتعبير عن أفكارهم؟

### رابعاً: حدود البحث:

حدد الباحث مجال بحثه على دراسة وتحليل الأفلام السينمائية التي تنطوي ثنائياً على مشاهد ولقطات مصورة بالأسود والأبيض في بنية الفيلم الروائي الملون وكانت الفترة الزمنية للبحث هي فترة الثلاثينيات من القرن الماضي وحتى بداية

تكون الصورة الملونة نابعة من الحياة، فالبدايات الأولى كانت هناك محاولات عديدة لتلوين الكادرات يدوياً ثم تطورت إلى الصبغات ذات اللون الواحد إلى أن أصبح الفيلم ملوناً، بدخول هذه الألوان الطبيعية إلى الفيلم قرب صورة السينما من الواقع (الفيلم الناطق يصبح طلباً للون، مثلما كان الفيلم الصامت يصبح طلباً للصوت)<sup>(1)</sup> بعد هذا التطور والذي زاد وسائل التعبير الفيلمي - بالتأكيد - غنى استخدم مخرجو الأفلام الألوان حسب رغباتهم وميولهم وتوجهاتهم ووظفوها كل منهم حسب أسلوبه، لذلك انقسموا إلى قسمين : واقعيين وانطباعيين.

وبعد كل هذه السنوات وطرق التقنية الحديثة في استخدام الألوان، نرى بعض المخرجين من يأخذهم الحنين إلى الأيام الأولى للسينما ويعاودون استخدام الأسود والأبيض في أفلامهم، وقد أصبح هذا الاستخدام هاجساً عند البعض فيجعل فيلمه كله بالأسود والأبيض، لذلك كان التعبير بهذين اللونين يختلف باختلاف استخدامهم المتنوع للأسود والأبيض في مفاصل أفلامهم، وحسب رؤية المخرج وفلسفته وأبعاد اللون السيكلوجية عنده، مما يعطي قراءة أخرى للمعنى داخل المعنى نفسه وتوحي بقراءة (معنى ثالث) للصورة كما يسميه رولان بارت.

من هنا جاءت مشكلة البحث المتمثلة بأسباب استخدام وتوظيف المشاهد واللقطات المصورة بالأسود والأبيض في سياق الفيلم الروائي الملون، وهل أن هذا الاستخدام هو كسر للتطور التقني أم أنه استخدام ذو مغزى وعمق دلالي وإعادة للتراث القديم ونبذ فكرة الألوان؟

ليس له أي حقيقة إلا بارتباطه بأعيننا التي تسمح بحسه وإدراكه بشرط وجود الضوء فلا نستطيع إدراك أي لون إلا بواسطة الضوء الواقع عليه ثم انعكاسه على أعيننا، ومن السهل تصور أي لون إذا ما سلط عليه ضوء قوي فإنه يعكس إشعاعاً أكثر، وبالتالي يظهر أكثر نضوعاً، أما إذا ما وقع هذا اللون تحت ضوء خافت فإنه يعكس ضياءاً قليلاً ويظهر بشكل غير واضح ((<sup>٥</sup>) ومن هنا تتضح أن مصادر اللون هي: الضوء، الطبيعة، العين البشرية، ويقسم فرج عبو ظاهرة الألوان في الطبيعة إلى ثلاث أقسام هي:

((١- المرئيات والمحسوسات: أن أدراك ألوان المرئيات يتم أمام العين إن كان الشيء مضاعاً أو مضلماً.

٢- الضوء وسيلة لمعرفة اللون: الضوء الساقط نتيجة لأشعة الشمس على الأجسام الحية والجامدة يسكب عليها إضاءة، والجسم بدوره يرد الإضاءة إلى العين الإنسانية لأشعارها بوجوده وليس فقط لأشعار بحجم الجسم بل بنوع لونه الذي يحمله على غلافه، فالضوء يعتبر العامل الأساسي في ترجمة ذبذبات اللون المنبعث من أحد الأجسام في الطبيعة وعمليته تقوم تماماً كعملية الموجات اللاسلكية إذا دخلت جهازاً وسيطاً تحولت من موجات إلى أصوات أو صور كما نشاهدها في التلفزيون أو نسمعها في الراديو.

٣- العين كآلة والدماغ كجهاز عصبي مفسر ومترجم للألوان: من خلال العين تنعكس إلينا جميع الأشعة الصادرة من مادة واقعة أمامنا فتدخل الأشعة إليها وتتحلل إلى أولياتها ثم تأخذ العين لون الجسم

القرن الجديد مشتملة على قراءة لأفلام عربية وعالمية من خلال مشاهدتها على أشرطة فيديو VHS وأقراص مدمجة CD و DVD .

#### خامساً: الدراسات السابقة

على حد علم الباحث وإطلاعاه فهذا الموضوع لم يسبق أن تناولته دراسة علمية وحسب الصيغة التي اعتمد عليها البحث.

#### الفصل الثاني

#### الإطار النظري والدراسات السابقة

#### المبحث الأول: ماهية اللون

يعتبر اللون من الظواهر الطبيعية الموجودة في الحياة الإنسانية وأصبح وجوده مألوفاً كما الهواء والماء لذلك فهو ((ظاهرة فيزيائية عامة في الطبيعة))<sup>(٢)</sup> ويطلق كلمة (لون) بصورة عامة العاملون في مجال التصوير والعاملون في المطابع وكذلك الفنانون التشكيليون، والمقصود بها جميع المواد الصبغية التي تستعمل للحصول على التلوين، أما علماء الفيزياء والطبيعة فيقصدون بها ((تلك الأشعة الملونة الناتجة عن تحليل الضوء))<sup>(٣)</sup>، فاللون هو خبرة مرئية منشقة من الحياة ومرتبطة بمعان مترسبة في العقل البشري الباطن نتيجة لبعض الخبرات الموروثة في الجنس البشري ((فالألوان بصفتها خبرة مرئية تبقى ثابتاً ودواماً في عقولنا عن أي خبرات اكتسبناها عن طريق الحواس الأخرى، فمن السهل والأثبت أن نتذكر شكلاً أو لونا رأيناه عن أن نتذكر صوتاً سمعناه))<sup>(٤)</sup>.

ويتضح مما سبق أن عملية أدراك اللون تتم من خلال الجهاز الذي يستقبل تلك الأشعة المنبعثة من الأجسام نتيجة سقوط الضوء عليها ((اللون هو التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكة العين، فاللون

والألوان الحارة والباردة ترتبط بالحالة الحسية للشخص، فحينما يتكلم أي فنان عن الألوان الباردة أو الحارة فإن هذه الكلمات تعني الإحساس الطبيعي حينما نحاط بأعداد كبيرة متميزة من هذه الألوان، فمثلا حين نحاط بألوان حارة (أحمر، أصفر) وباردة (أخضر، أزرق) فإن إحساسنا يكون مختلف تجاه الأشياء، لذلك فمن الخطأ أن يتم الخلط بين استخدام الألوان الحارة أو الباردة في مقابلها لكلمة الحرارة اللونية، أما الألوان التي تعتبر نصف حارة أو نصف باردة مثل الأصفر المخضر، والأحمر المزرق، فجمالها تعتبر حيادية الحرارة فهي وسط حيادي بين الحارة والباردة وبهذه الطريقة فكل لون (( يمكن جعله حارا مهما كان نوعه إذا أضيف له احمر ويمكن ان يكون باردا إذا أضيف له ازرق وبهذا يوضع ميزان حراري أو برودي بالمقارنة عند الخطط))<sup>(٧)</sup>.

٢- القيمة: وهي العامل المهم من الناحية الفنية، فلا يمكننا إهمال هذا العامل الرئيسي للقيم التصويرية اللونية، فالوقوع في أخطاء اختيار الألوان أمر جائز في بعض الأحيان والوقوع في أخطاء القيم الضوئية امر لا يغتفر للفنان... تعتمد القيمة الضوئية على (٣) أنواع من الضوء (النور، الظلام، الظل) ولكل عامل من هذه العوامل درجات مختلفة في القوة والضعف حسب القوة الضوئية الصادرة من مصدر الضياء والساقط على الجسم أو الأجسام التي يضيئها والعوامل الظلية والظلال الحاصلة من نتيجة هذه الإضاءة ومقدارها، ولهذا السبب فإن كلمة صبغة اللون Tint هي معنى لاتيني لنفس كلمة hue (صبغة) تقريبا وكلمة

الذي أمامنا وترد باقي الأشعة إلى الخارج فتقل العين هذه الأشعة إلى الدماغ فيرد الدماغ بمساعدة العين ويفسر اللون والعصبات العصبية المنبسطة وترجع الألوان الأخرى الموجودة في الأشعة فيترجمها الدماغ بواسطة العين مرة أخرى على انه الجسم الذي أمامنا))<sup>(٦)</sup> وهكذا تتكون هذه العملية للرؤية بواسطة العين بمدة تقل عن ١/٣٠٠٠٠٠٠ من الثانية في حالة وجود الجسم أمام العين السليمة، ومن خلال التحليل وفحص لون شيء ما بتعمق نستطيع الوصول إلى أن اللون يمكن أن يحدد بـ (٣) خواص رئيسية :

١- الصبغة: هي الصفة التي نعرف بها أي لون ونميزه عن الآخر، بمعنى أنها ترجمة لصفات: بنفسجي، أزرق، أحمر، أسود، أصفر، أبيض، برتقالي، وقد استعملت أيضا للتعبير بصورة عملية وللدلالة عن لون ما في مركزه بالنسبة لدائرة تحليل الألوان، فجميع هذه الألوان ونظرائها تقع ضمن سلسلة دائرة الألوان وتحصر في هذه الدائرة بين لون ولون يعني تركيب لون مع آخر، مثلا نقول أصفر مزرق، واخضر محمر، وهكذا في حال التركيب المزدوج، أما في حالة القربى بين الألوان في دائرة التحليل يعني لكل لون قرب اللون الآخر معنى ((منسجم معه)) وكل لون مقابل في الدائرة معنى مضاد له أو عكسه لذلك حينما تمزج هذه الألوان (لونين متقابلين) ينتج لونا حياويا جديدا- أي رماديا- ومن خلال هذه الدائرة تتكون عائلتان من الألوان (بصورة عملية في حالة التطبيق) هما الألوان الحارة والألوان الباردة.

الضروري ملاحظة ان كلا من خواص اللون الثلاث تتوقف على القيمة والتشبع كما يتوقف على المشاهد وظروف مشاهدته، وان لون جسم ما يمكن أن يتأثر كثيرا بوجود أجسام أخرى في مجال الرؤية وبظروف الإضاءة أيضا، أما علماء الطبيعة فقد حددوا عوامل اللون بـ:

أ- طول الموجة: فالإشعاعات التي تؤلف الضوء (ضوء الشمس) يمكن إن تشتتت بظاهرة الانكسار، وبالاستعانة بموشور زجاجي فتظهر بألوانها الأصلية وبذلك يتم الحصول على ألوان الطيف، ثم بتجزئة الطيف بصورة تبدو على شكل شرائح طيفية تتميز بحسب صبغة لون كل منها او فيزيائيا بحسب أطوال أمواجها، فلكل صبغة طول خاص للموجه، وطول الموجه يضع دراسة علمية موضوعية للألوان دون الحاجة لاستخدام الإحساس البشري باللون، فبعض الإشعاعات لايمكن للعين البشرية المجردة تمييزها مثل موجات الأشعة تحت الحمراء وموجات الأشعة فوق البنفسجية

ب- عامل النقاء اللوني: وهو النسبة بين اللون وكمية الأبيض الموجود فيه.

ج- عامل الضياء اللوني: وهو كمية الضوء المنقولة أو المنعكسة إلى العين من اللون.

### المبحث الثاني

#### ١- الفيلم الأسود والأبيض:

ظل بعض المخرجين وخصوصا المتميزين منهم يمتدحون الفيلم الأسود والأبيض حتى في أيام السينما الملونة ويفضلون استخدامه لما يحمله من قيمة وإمكانية صورية معبرة، فبقي المخرج السويدي (انغمار بريغمان) فترة طويلة يستخدم

(shade) (ظل) وهما من مصادر القيمة الضوئية، ولعمل صبغة ما نضيف لونا ابيضا إلى اللون الأصلي وبدرجات متفاوتة حسب المقتضى ليكون درجات لونية مختلفة تصلح للإضاءة بواسطتها ضوءا لونيا وهي إحدى عوامل القيمة... أما لعمل الظل فنضيف إلى أي لون نريده درجة من الأسود لعمل الظل اللوني المراد وضعه في سلم الظلال، وعلى هذا الأساس يتم تغيير اللون hue الى قيمة ضوئية ولونية value ودرجات ظلية قاتمة أو متدرجة إلى سلم النور.

وبناء على ما سبق فالقيمة هي الدرجة التي نقصد بها ان اللون فاتح أو غامق، بمعنى آخر انه بالقيمة يمكن التفريق بين الأحمر الفاتح والأحمر الغامق، فاللون في كامل قوته الطبيعية يطلق عليه لون نقي أو طبيعي.

٣- قوة التشبع أو الإشعاع: قوة التشبع اللوني هي قوة إشعاعه أو نسميه نقاوة اللون وقوة صفاءه فاللون الأحمر النقي المتكون من لون صاف مشع يمكن له ان يقوي في إشعاعه إذا ما وضع قرب لون اخضر، واللون الثاني يساعد على قوة إشعاع اللون الأول أكثر مما لو كان اللون الأحمر لوحده، عكس اللون الأحمر بقوة أكثر من الأول ناتج عن انفعال إشعاع اللون الأحمر من جراء وجود اللون الأخضر بقربه.

ونتيجة ما سبق (( أن أي لون نقي ومشتقاته إذا ما وضع بجانبه لون مضاد في دائرة الألوان يزداد إشعاعها وتحفزها اللوني فيزيد من قيمة الإشعاع الكامن فيها لو كان هذا الإشعاع كلون متفرد لوحده لكان هادئا نسبيا)) (٨)، أن من

واحدة من هذه الدرجات اللونية لا تتجنب وحسب ان تحمل قيمة مفردة كصورة متخيلة (تامة) بل يمكن أن تستوعب معان (متناقضة) تناقضا كلياً، معتمدة وحسب على النسق العام للتخيل الذي يكون قد حدث تقريره لفيلم خاص)) (١٠) ويبقى أزنتاين يتذكر تجربته في فيلمه (القديم والحديث) وفيلم (ألكسندر نيفسكي) واستخدامه الأسود والأبيض فيهما ((ففي القديم والحديث ارتبط الأسود بكل شيء رجعي، أجماعي، عتيق، بينما الأبيض هو اللون الممثل للسعادة والحياة، أما في (ألكسندر نيفسكي) فان أودية الفرسان النيوتون بيضاء مقترنة بموضوعات القسوة والموت والقمع، بينما كانت صلة المقاتلين الروس بالأسود ناقلاً من خلاله الموضوعات الايجابية للبطولة، هذا الانحراف عن الصورة المتعارف عليها لهذه الألوان كان من الممكن ان يحدث تعجباً عند النقاد)) (١١)، فالاستخدام هنا عند أزنتاين كان عكس المتعارف عليه (خصوصاً في فيلمه ألكسندر نيفسكي) في استخدامه الأسود والأبيض وبهذا خرج عن المفهوم التقليدي وبرهن انه يمكن عمل العكس بالألوان حسب رؤية صانع الفيلم وفهمه لسيكولوجية المتلقي، وظل أزنتاين يمتدح مميزات استخدام الأسود والأبيض.

((منذ أمد بعيد وأفضل أعمال مصورينا السينمائيين يلتصق بإمكانيات الألوان في جوهرها، حقا أن تدرج الألوان محدود بالأبيض والأسود والرمادي، ولكن لم يشعر أحد قط في الأفلام الجيدة بقلّة الوسائل التعبيرية ولم ينظر إليها أحد قط على إنها من (٣) ألوان فقط)) (١٢).

الفيلم الأسود والأبيض للتعبير عن أفكاره وأزماته على الرغم من ظهور وتطور الفيلم الملون في زمنه وفعل الإيطالي (مايكل أنجلو انتونوني) فاستخدم الفيلم الأسود والأبيض لما له من قدرة تعبير مؤثرة قبل انتقاله لمرحلة اللون الخاص للتعبير كما فعل في فيلمه (الصحراء الحمراء) فكل المخرجين كانا يريان ((استحالة عرض الموضوعان التي يعالجها في أفلامهما عن طريق الفيلم الملون، كان كل منهما يرى ان الفيلم الأسود والأبيض أشد تعبيراً واشد واقعية)) (٩).

فالأسود والأبيض يحمل في دلالاته الصفات والمميزات التي تميزت فيها الألوان من الرماديات بجميع درجاتها فهي (ألوان حيادية) من الناحية السيكولوجية والتي استثمرها البعض من المخرجين الاستثمار الاوفى والأحسن، فإلى وقت قريب ظل الأسود والأبيض في السينما أسلوباً للتعبير عن أفلام الرعب والمأساة والجريمة لإضفاء مسحة درامية تزيد من قوة تأثير الحوادث لما لهذا النوع من خصوصية يتفرد بها لصلة اللونين بإحساس الإنسان ومشاعره نتيجة المرتكسات السيكولوجية لأنه يعبر عن الخوف والحزن والرغبة، ولكن يبقى (لأزنتاين) أرائه في استخدام الفيلم الأسود والأبيض في التعبير عن الرموز الخاصة، فهو يعتبر التعبير الرمزي (قيمة) ويعتبر أن ما يحمله الفيلم الأسود والأبيض هو معاني متناقضة، فالمعروف ان أزنتاين من المولعين في استخدام (الأضداد) والتي هي أساس في نظريته المونتاجية (( حتى في حدود المجال اللوني للأسود والأبيض والذي مازالت غالبية الأفلام تنتج في نطاقه، فان

فيلم سينمائي أنتج للعرض على الشاشة وقام فنان يدعى (بونس) بتلوين الكادرات بالفرشاة كادر كادر)) (١٤) ومنذ ذلك التاريخ تم ابتكار مئات الطرق لإضافة اللون للصور المتحركة، ومن بعد طرق التلوين بالفرشاة عرفت السينما استخدام الصبغات في التلوين فكان ((الفيلم الموجب الأبيض والأسود يغمر في محلول صبغة كيميائية حيث يتم اكتساب الجلاتين لونا معينا بسبب اكتساع الصورة بأكملها بغلالة متجانسة)) (١٥) وتطورت طرق تلوين الأفلام فكانت البداية بدخول اللون كجزء من طبقات عجيبة وفي الثلاثينيات من القرن الماضي سعت شركة تكنيك كولور للحصول على صورة ملونة تلوينا طبيعيا.

بعد ظهور الفيلم الملون حاول الكثير من صانعي الأفلام إعادة تصوير أفلامهم التي سبق أن صورت بالأبيض والأسود بألوان مثل ما فعل المخرج سيسيل دي ميل بإعادة إخراج فيلمه (الوصايا العشر) عام ١٩٥٨ بالألوان حيث انه صور النسخة الأولى بالأبيض والأسود عام (١٩٢٧).

وأستبشر الواقعيون خيرا بدخول اللون إلى السينما كي يزدوا من واقعية معالجتهم الدرامية للإحداثا وكي يقتربوا من الحياة الواقعية أكثر، ومثلما الحال عند الواقعيين كان الاتطباعيون هم أيضا مستبشرين خيرا بدخول اللون مما يعني فتح وسائل تعبير جديدة وغنية في أفلامهم، فقد اعتبر بعض المخرجين ان اللون مهم بدرجة تناظر أهمية وجود الممثل في الفيلم فاستخدام اللون بصورة خاصة أهمية تعادل أهمية الممثل أو أي عنصر من عناصر الإنتاج السينمائي في السنين المعاصرة

ويشبه أرنشتاين استخدام الأبيض والأسود على انه كان اختيارا وليس قسرا، فهو يؤمن بالامكانات التعبيرية لهذا النوع من الأفلام ويشبه استخدامه لها كاستخدام (جايكوفسكي) لآلات النفخ في مقطوعة من افتتاحية لأوبرا (( أبولانت) دون الآلات الأخرى، ويعود ارنشتاين ليؤكد ويشدد على ان المتلقي لم ينظر إلى الفيلم الأسود والأبيض على انه عديم اللون بل يرى ان فيها تدرجا لونا ينتشر بتوابعه لا في الوحدة التشكيلية اللونية فحسب بل في الوحدة الموضوعية وحركة الفيلم ككل.

وتأسيسا على ما ذكر فان للفيلم الأسود والأبيض مزايا وصفات جعلته يستخدم بشكل مؤثر ودرامي حتى في مفاصل بعض الأفلام الملونة مثل استخدام المخرج المصري حسام الدين مصطفى لمساقط الضوء والظل وكيفية استغلاله لتدرجات الأسود والأبيض للتعبير عن أفكار أبطاله في فيلمه (السمان والخريف).

## ٢- الفيلم الملون:

الفيلم الملون كان ضروريا كي تكتمل الصورة الواقعية للحياة على الشاشة، فهذا الفيلم سيظهر ألوان الطبيعة الحقيقية، وقد يستخدمه البعض لتشويه او تزييف الألوان الحقيقية لأغراض سيكولوجية درامية، فالفيلم الملون هو ((نوع من الأفلام التي تصنع حسب مواصفات معينة لتكون صالحة لإظهار الصور المرئية في الأفلام بالألوان الطبيعية اقرب ما تكون الى الطبيعة)) (١٣) لقد كانت هنالك محاولات كثيرة لإدخال اللون إلى الفيلم السينمائي وقد حاول البعض تلوين الكادرات يدويا((ففي عام (١٨٩٤) أعد فرنسيس جينكز أول

ففي الضوء تكون الألوان الأساسية هي الأحمر والأخضر والأزرق، أما من خلال الصبغات فتبدو الألوان الأساسية هي الأحمر والأصفر والأزرق، فهاتان المجموعتان الغرض منهما الحصول على اللون الأبيض أولاً كشعاع ضوئي وفي الحالة الثانية كلون صبغي، ثم هنالك ألوان مكملة للأساسية ففي الضوء هنالك: الأصفر والقرمزي والأزرق المخضر، أما في الألوان الصبغية فتكون المكملة هي: الأخضر والبنفسجي والبرتقالي، وهاتان المجموعتان الغرض منهما الحصول على اللون الأسود كشعاع ضوئي وكصبغة لونية، تأسيساً على ما سبق نجد أن اللونين الأسود والأبيض هما ألوان حيادية لا يدخلان إلا من خلال العلاقات المشتركة بين الألوان الطبيعية الأساسية والمكملة سواء كانت شعاعاً أو صبغة لونية، ولهذا نجد أن الألوان الطبيعية الأساسية والمكملة تندرج ضمن إطار مجموع الصبغة اللونية وقوة التشبع (الشدة) فيما تندرج الألوان الحيادية بتدرجاتها الرمادية ضمن إطار القيمة الضوئية والتي تحدها قوة المصدر الضوئي أو ضعفه

### المبحث الثالث

#### سيكولوجية اللون

يسمح العقل البشري بإدراك بعض مما تراه العين ويرفض أدراك البعض الآخر وفقاً لما يعتبره العقل مستساغاً له أو غير مستساغ. فالعقل مستساغ بالتأكيد سيترك في النفس تأثيراً يضل يصاحبه كلما تذكره الإنسان وبذلك يدخل ضمن عالم المدركات والممسوسات (إن ما ندركه بصرياً هو فقط ما يسمح العقل بإدراكه وإذا لم يكن الشكل قابلاً لأن يستساغ بالعقل ويفهم ويدرك فلن

بصفته وسيلة تطويرية التعبير لهذا استأثر باهتمام المخرجين المبدعين، فعمل الإيطالي (أنطونيوني) بإدخال اللون في تجارب سينمائية خاصة ((فكانت الألوان في الصحراء الحمراء ذاتية ففي معظم أجزاء الفيلم كانت الحقيقة ترى من وجهة نظر امرأة تعاني من مرض عصبي وهذا هو السبب الذي دفعني إلى تغيير لون الخلفيات والشوارع وكل شيء)) (١٦) فكان استخدام المخرج للألوان بنفس الطريقة في أفلامه الأخرى.

واستخدمه بعض المخرجين مثل (فليني، كوبريك، رينيه، برجمان) بصورة انطباعية في الكثير من أفلامهم، فعملية إدخال الألوان الطبيعية إلى الفيلم السينمائي زادها بالتأكيد غنى وزاد أفاق الصورة ووسع وسائل التعبير المتوفرة في أيديهم فلطالما يقول ليون شامردي ((تصورت أن للون قوة سيكولوجية وإنها إذا تمت إضافتها إلى المنظر والصورة بكيفية ملائمة تستطيع تأكيد وإنشاء المواقف العاطفية أو الدرامية)) (١٧).

٣- الألوان الطبيعية، الألوان الحيادية، العلاقة:

أن جميع ألوان الطيف الشمسي والتي تحلل من خلال موشور زجاجي هي ألوان طبيعية أما الألوان الحيادية فالمقصود بها الأبيض والأسود مروراً بتدرجات الرمادي، وتنتج هذه الألوان من خلال مساقط الضوء ومنطق الظل المختلفة الدرجات وأخيراً العتمة، فالألوان الطبيعية تحدها الصبغة أولاً وثانياً قوة التشبع والإشعاع وبهذا التحديد يمكن فصل لون عن آخر، والألوان الأساسية في الضوء تختلف عن الألوان الأساسية في الصبغات اللونية المستخدمة في الرسم مثلاً،



يقسم التأثير السيكولوجي للون الى تأثيرات مباشرة و غير مباشرة، فالمباشرة تظهر الشكل الخارجي للموضوع بالشكل الذي يرغب صانع العمل، أما غير المباشرة فهي مرتبطة بالخزين والتجربة و حياة الشخص السابقة حيث تعود بنا إلى نظرية التداعي وعلاقة اللون بالماضي (الألوان الباردة تميل إلى الإيحاء بالهدوء والسكينة بينما الألوان الحارة توحى بالعنف والعدوانية) (٢٣) والكثير من الآراء تؤكد هذه التأثيرات للون، ومثلما للون تأثير سيكولوجي فإنه أحيانا يعطي انطبعا عن الشخص الذي يستخدمه، وكما للألوان ألمجرده تأثيرات فان للتدرجات اللونية أو المجاميع اللونية تأثيرات سيكولوجية فقد يصبح التدرج اللوني ذو تأثير رمزي ودلالة موضوعية، إذ أن بالأمكان عمل التكوينات اللونية سواء كانت متناغمة أو متناقضة لإعطاء احساسات أو تأثيرات على العين البشرية سواء إيجابا أو سلبا وهي تقوم بمساعدة التأثير لوشي العاطفة المتناسك لكل لون والانتقال من حالة العزلة اللونية إلى حالة ربط .

## ٢- التأثير الدرامي والجمالي للون:

مثلما للون تأثير سيكولوجي فان له تأثيرات ومعاني درامية هي قريبة جدا من تلك السيكلوجية عدا إنها تعنى بالجانب الدرامي، فالألوان الباردة توحى بالابتعاد في الشاشة والنقل للشخصية أو الجسم الملون ، بينما الحارة توحى بالتقدم في الكادر للسيطرة على هذه المعاني فيتم (تحليل كل مشهد لمعرفة المزاج النفسي والانفعالي ومن ثم التخطيط لاستعمال اللون أو مجموعة الألوان التي

تقبله المشاعر ولن يترك في النفس أثرا) (١٨) ، لذلك فان جميع الخطوط والألوان والكتل والضوء والظل والفراغات هي مظاهر يتلقاها العقل عبر العين، وعملية الإدراك ليست عملية مباشرة حال وقوع الشيء أمام العين بل هي حلقات مترابطة من تنبيهات تصل وفق سقف زمني إلى إدراك العقل ويدخل اللون ضمن عالم المدركات التي تشمل سلوك الإنسان وعاداته (فأدراك اللون يشكل جانبا من سلوك الإنسان) (١٩).

وقد قامت العديد من الدراسات بدراسة التأثير السيكلوجي للون على الإنسان مثلما قامت بدراسة التأثير السيكلوجي للون سينمائيا، فنحن نعلم أن العين البشرية تستوعب مع الدماغ الأسود والأبيض أسرع من الصورة ألملونه بسبب أنها (تحتاج إلى وقت أكبر من أجل أدراك الصورة الملونة) (٢٠) ، فهناك ارتباط عالي المستوى بين التعبير اللوني وتداعي المعاني والخواطر والأفكار ولكن بعض الباحثين يرون عكس ذلك لأنهم لا يعتقدون بنظرية التداعي كما يرى أدولف أرنهائم لأنها) لم تعد تحظى في جمال الألوان بأية أهمية أكثر من تلك التي تحظى بها في أي مجال آخر) (٢١) حيث يعتبر أن (ردود الفعل الناتجة عن اللون إنما تعزى إلى إن اللون مباشر جدا للدرجة التي تجعل منه مجرد ناتج عن تفسير يرتبط به عن طريق التعليم) (٢٢) ويؤكد ذلك مارسيل مارتن فأدراك اللون لا يكون إلا عندما يكون ذو قيمة دلالية، ويمكن اعتماد قسمين رئيسيين للتأثير اللوني بالنسبة إلى السينما:

## ١- التأثير السيكلوجي للون في السينما:

ربط بجمل وكلمات ناطقة فيما بينها لونيًا لتقوم بإرسال الكلام المطلوب منها تحقيقه في العمل الفني تصويريًا.

#### المبحث الرابع

##### استخدام مشاهد بالأبيض والأسود في سياق أفلام

##### ملونة

نعرف إن الألوان الحيادية (الأسود والأبيض وتدرجاتهما) لا تشكل علاقة مشتركة مع الألوان الطبيعية، فالألوان الحيادية تتعلق بالقيمة الضوئية فيما الألوان الطبيعية تتعلق بالصبغة ودرجة التشبع والإشعاع، والفيلم الأسود والأبيض يختلف تكوينيًا وتقنيًا عن الفيلم الملون وكما أشار بيلا بالاتس (إلى أن صورة الأسود والأبيض هي الأكثر تجانسًا وإن التقطيع يصبح أكثر صعوبة مع الألوان لضرورة انسجامها بين اللقطات)(٢٦)، لذلك لم تعد هنالك مشكلة تقنية في صنع الفيلم الملون أو في العمل به وإن الفيلم الأسود والأبيض كان في المراحل الأولى في صناعة الأفلام رغم أن (الفيلم الأسود والأبيض يستطيع أظهار العالم بصورة لا يستطيعها الفيلم الملون)(٢٧) أذن هناك إشكالية في استخدام مشاهد ولقطات مصورة بالأبيض والأسود والتصوير داخل سياق الفيلم الملون بسبب أن (التصوير بالأبيض والأسود يستخدم عادة في الفيلم الملون لأغراض رمزية)(٢٨) فيتهم لوي دي جاتيبي المخرجين الذين يستخدمون هذا الشكل بالرمزية المجانية حيث أن (المعضلة في مثل هذا الأسلوب هو هذه الرمزية المجانية إذ تبدو الوحدة المصورة بالأبيض والأسود والأبيض مقصورة اللون تصفع المشاهد بشدة وبرمزية بالغة الوضوح بإعطاء المعاني)(٢٩).

توحي بذلك المزاج)(٢٤) وتحقق أهمية اللون من خلال:

أ- إبراز جسم ما عن الأجسام الأخرى حيث يستطيع المخرج إبراز شخصية دون الشخصيات الأخرى المحيطة أو جسم معين للفت النظر إليه وإلى أهميته ضمن مجموعة تختلف عنه لونيًا سواء كان هذا الجسم حارًا أو باردًا.

ب- تكوين وخلق التأثيرات الدرامية لان اللون يدخل في الطبيعة لذلك نجد إن له تأثيرًا كبيرًا على الطبيعة البشرية لذلك فإن الفنان بإمكانه أن (يلعب دورًا فعالًا في إعطاء النمط الأسطوري والتفكير وتوجيه الرؤية ليكون اللون الصلة بين الفنان والمشاهد الذي يتلقى ذلك العمل)(٢٥)

ج- إعطاء الإحساس بالعمق ضمن اللقطة حيث إنها تؤثر في حركة الأشخاص والأجسام في المكان.

رغم أن بعض الآراء تقول إننا لا نحتاج إلى اللون سوى في الأفلام الخرافية والأسطورية والتي تتحدث عن الطبيعة وكذلك الرأي الذي يؤكد إن اللون متى ما صرف المشاهد عن الانتباه إلى أحداث الدراما فإنه يعتبر دخيلًا لذلك فإن للون تأثير درامي عالي والعديد من الامثلة الفيلمية تؤكد ذلك ولنتذكر فيلم (إيفان الرهيب) للمخرج (إيزنشتاين) الذي صور فيه مشهدًا واحدًا ملونًا للرقصة حيث أوحى وبشدة للانفجار في السياق، ومثلما للتأثير السيكولوجي فإن للتدرجات والتناقضات اللونية تعبيرات درامية حيث إن توزيع مناطق عديدة بألوان عديدة في الكادر تقوم بمساعدة التعبير الروحي والعاطفي والدرامي المتماسك والمتحرك ديناميكيًا والانتقال باللون من حالة العزلة إلى حالة

أن الرمزية المجانية التي يتحدث عنها جانيتي هي إحدى وسائل التعبير حيث ترمز هذه المشاهد المصورة باللونين الأسود والأبيض إلى كسر في سياق سير الفيلم، وأن هذا الكسر في السياق يحمل معنى مقصودا وليس مجرد كسرا اعتباطيا وذلك لسببين:

١- موقع هذا الكسر من السياق.

٢- توظيف الاختلاف بين الموقع وسياقه في خدمة رواية الفاعل.

لذلك ومن هذا المنطلق أعارض مع رؤية دي جانيتي حول إن هذا الاستعمال رمزية مجانية وأرى إن هذا الاستعمال للأسود والأبيض هو الامثل في التعبير وإيصال المعنى للمتلقى، يعني لو أن هذه المشاهد نفسها صورت مثلما الفيلم بشكل ملون فأنها بالتأكيد لن تعطي نفس المعنى الذي أراد المخرج إيصاله للمتلقى، فرؤية المبدع في توظيف هذه المشاهد واللقطات تتوقف من جهة اختيار هذا الكسر، أي لماذا اختار المخرج هذا الموقع حصرا ليحمل هذا المعنى الرمزي حصرا؟ مما يعطي للصورة قراءة أخرى للمعنى داخل المعنى أي كما يطلق عليه رولان بارت (المعنى الثالث)، والجواب على السؤال أعلاه هو ربما للطبيعة الموضوعية (اللاذاتية) في المعنى أو الموقع أثر في هذا الاختيار، من هذا نرى إن الاستخدام اختلف عند الواقعي منه عند الانطباعي وحسب اختلاف رؤاهم وأفكارهم الإخراجية وطريقة النظر إلى الأسود والأبيض... وقد عبر المخرج بيتر أوستينوف عن دوافعه لإنتاج فيلمه (بيلي بد) ١٩٦٥ بالأبيض والأبيض (أن اللون يضفي جمالا على كل شيء وأنا

لا اشعر أبدا بأنكم تستطيعون إدراك أحوال الناس بواسطة الألوان) (٣٠)، الانطباعيون عبروا عن تصوير الاستعدادات (flash back) بالأبيض والأسود كما في الفيلم الروسي (جميلة) المأخوذ عن رواية جنكيز أتماتوف، ربما لأن طبيعة التذكر لا تبالي بالألوان قدر مبالاتها بالمضامين أو ربما لأن الأسود والأبيض يحمل في طياته مسحة حلمية هادئة بالقياس إلى الصراخ اللوني مما يناسب طبيعة التذكر والاستعادة (حتى وإن كان هذا الماضي ليس سعيدا فانه في وعي الشخص المتذكر يكون ذا طبيعة شفافية)، فهذه المضامين هي في ذهن المبدع وهي بالتأكيد تسهم في وعيه باختياره لموقع هذا الكسر.

أن لكل معنى من معاني توظيف الأسود والأبيض جانبا موضوعيا قائما بذاته ولا بد من حسابه عند التوظيف من أجل تحقيق فنيته (لونيا وداليا) لذلك بقي الانطباعيون يبحثون عن طرق تعبيرية أخرى فجاءت محاولاتهم في تصوير مشاهد الأحلام والتخيل والكوابيس مصورة بالأبيض والأسود والأبيض ربما لأن الحلم مثل التذكر لا يبالي بالألوان قدر مبالاته بالرموز والمضامين وما يحمله الأسود والأبيض من حلمية شفافية تنساب بهدوء خصوصا في أحلام اليقظة وما تحمله من شاعرية أو كما يطلق عليها غاستون باشلار علم شاعرية الأحلام الشاردة، ففي فيلم ستانلي كوبريك (عيون مغلقة باتساع) ١٩٩٩ وبعد أن تخبر الزوجة زوجها برغبتها الجنسية مع شخص رآته يوما يبقى الزوج يتخيل رؤية ذلك الشخص وهو يضاجع زوجته بدون ملامح واضحة للوجه، فالحلم هنا ليس مجرد حلم

(وردة القاهرة القرمزية) ١٩٨٦ فهذا الفيلم يشعرك وكأنك ترى فيلما مصنوعا في ثلاثينيات القرن الماضي، (سيسيليا) بطلة الفيلم تعمل نادلة في مطعم خلال النهار وتقضي لياليها في صالات السينما محاولة نسيان همومها اليومية من خلال الهروب إلى عالم الأفلام، ذات ليلة وفي منتصف الفيلم يلتفت البطل إليها فجأة واسمه (توم باكستر) نحو الصالة وينظر إلى سيسيليا ويقرأ في عينيها الحب الذي تحمله له وتحقق المعجزة عندما يترك البطل الشاشة وينزل نحو البطلة ليقول لها ( هذه المرة الخامسة التي أراك تأتين فيها لمشاهدة فيلمي) ويأخذ بيدها ويخرجان سوية تحت أنظار الجمهور المحتج والممثلين معه، فماذا يحصل لو تمرد كل أبطال الأفلام وتركوا الشاشة؟ صور وودي الآن الأسود والأبيض للمشاهد الخيالية والألوان المعتمة والكثيبة للمشاهد الأخرى، وكان المخرج أراد أن يقدم تحية حب إلى عالم السينما الذي يعيشه ونعشقه، أن التحول بين الألوان والأسود والأبيض هو الفرق بين الحياة/ الحلم، الفرق بين العالم الحقيقي والعالم السينمائي وكان وودي أراد التعبير عن العالم الزائف بالأسود والأبيض أو بالعكس انه العالم الحقيقي النقي الشفاف إزاء بهرجة الألوان المزيفة في العالم الحقيقي، وكان التساؤل هنا هو أيهما العالم الأصح؟

خارج إطار الرمزية الانطباعية فإن الواقعيون هم أيضا استخدموا الأسود والأبيض في أفلامهم لتعميق الواقع المصور ومن خلال:

- أما من خلال استخدامهم للوثيقة في أفلامهم الروائية وهذا الأمر يتعلق بالتطور التقني

كما تقول إحدى شخصيات الفيلم بل أنك لا تستطيع تخيل صورة إنسان تكرهه وتحقد عليه بصورة ملونه مع ملامح وسيمة واضحة رغم ما يحمله الجنس من صورة شاعرية، صور أذن وعي الإنتاج عند المبدع كان مختلفا عن وعي التلقي عند قارئ النص من خلال المشاهده.

البعض الآخر من المخرجين عمد إلى استخدامات خاصة للأسود والأبيض مثلما يراها في وعيه وحسب البعد الإيديولوجي ( الفكري/ الفني) عند كل مخرج، فمخرج بارع مثل أوليفر ستون عبر في فيلمه (ولدوا قتلته بالغريزة) ١٩٩٤ وهو فيلم قتل وحركة، وفي ذروة مشاهد القتل والدماء المتطايرة عمد إلى وضع لقطات مصورة بالأسود والأبيض وبـ ( big close ) تصاحبها حركة بالتصوير البطيء وسط الألوان الصارخة وتحديدا الأحمر القاتم، أن اختيار وتوظيف المخرج لهذا النوع من الاستخدام هو لتقليل وتخفيف حدة العنف في الصورة وجعلها أقل دموية من الواقع الفعلي الدموي، لكن استخدام الأسود والأبيض في فيلم كلود ليلوش (الحياة، الحب، الموت) ١٩٦٨ يختلف حسب رؤية ووعي المخرج ليلوش الذي صور النصف الأول من فيلمه بالألوان وبعد إصدار المحكمة قرارها بحق البطل بالإعدام تحول النصف الآخر من الفيلم والذي يدور في داخل أروقة السجن بالأسود والأبيض فرؤية المتلقي هنا تطابق رؤية المخرج لكون أن عالم البطل يتغير منذ اللحظة الأولى التي يصدر فيها الحكم بالإعدام لقد فقد جميع أنواع الحريات ودخل عالما آخر لا يعرف عنه شيئا، وفعل مثله المخرج وودي الآن في فيلمه

نفسية المتفرج وهذا يتطلب فهم وقدرة ووعي عميق وكبير ببيكولوجية المتلقي.

### الفصل الثالث

#### إجراءات البحث

##### منهج البحث

أختار الباحث لبحثه المنهج الوصفي التحليلي في عملية دراسة المادة المعروضة ولكون هذا المنهج يعطي مساحة واسعة للتحليل والكشف، حيث أن الباحث قام أولاً بفرز الأفلام التي تحوي مفاصلها على مشاهد بالأبيض والأسود ثم قام بتحليلها حسب معايير الإطار النظري للبحث

##### أداة البحث

أستخدم الباحث تحليل الأفلام من خلال جهاز عرض السي دي وذلك لعدم توفر نسخ لهذه الأفلام سينمائياً.

##### مجتمع البحث

اختار الباحث جميع الأفلام الملونه التي انطوت داخلها على استخدام مشاهد ولقطات مصورة باللونين الأسود والأبيض

##### عينة البحث

قام الباحث بفحص مجموعة غير قليلة من الأفلام السينمائية العالمية والعربية التي تحمل في ثناياها على مشاهد ولقطات بالأبيض والأسود وتم اختيار عينات قصدية ولأسباب التالية:

١- عند الانطباعيون: أفلام روائية خالصة، منتجة حديثاً، وتحمل لغة سينمائية عالية، وذات مستوى فني متميز.

٢- عند الواقعيون: أفلام روائية تحمل استخدام وثيقة مصورة بالأبيض والأسود وفيلم روائي مصور بالكامل بالأبيض والأسود والمنتج من قبل

وقت تصوير الوثيقة والامثلة على ذلك كثيرة مثل المشاهد الافتتاحية في فيلم يوسف شاهين (الإسكندرية ليه؟) ١٩٧٩، فمن خلال الوثيقة نعرف إن المكان هو الإسكندرية وإن الزمان هو أيام الحرب العالمية الثانية، وكذلك الوثيقة في فيلم مارك رايدل (جريمة القرن) وفيلم مصطفى العقاد (عمر المختار: أسد الصحراء) ١٩٨٠ وفيلم المخرج الرائع سبايك لي (مالكولم أكس) وغيرها، فاستخدام الوثيقة هنا جاء بصورة قسرية بسبب إن وقت تصوير الوثيقة كان زمان شريط الأسود والأبيض وأنه المجال الوحيد للاستخدام آنذاك وكذلك ينطبق الشيء نفسه على استخدام الصورة الفوتوغرافية.

- أو يجعل المخرج فيلمه كله بالأبيض والأبيض كي يعبر عن المرحلة التاريخية التي تجري فيها أحداث الفيلم ودائمًا يرتبط الفيلم المصور كاملاً بالأبيض والأسود بحقيقة تاريخية كما في فيلم محمد فاضل (ناصر ٥٦) عن فترة من حياة الرئيس جمال عبد الناصر وتأميمه قناة السويس، أو كما في فيلم ستيفن سبيلبرغ (لائحة شيندلر) ١٩٩٣ عن تعذيب اليهود في المعسكرات الألمانية أبان الحرب العالمية، وكما في فيلم المخرج مارتن سكورسيزي (الثور الهائج) ١٩٨١ وهو عن حياة الملاكم (جاك لاموتا) وصعوده للمجد كملاكم وارتباطه بالمافيا وحتى سقوطه ونهايته وحيدا محطماً، وما تصوير الفيلم بالأبيض والأسود إلا عودة إلى عالم مفقود وحنين إلى نيويورك الأربعينيات بشوارعها القديمة الضيقة المليئة بالمهاجرين والضباب المنبعث من فتحات المجاري وموسيقى الجاز، وكذلك لتعميق الواقع وتقريبه إلى

الحفل، والزوج بدوره يكون مع فتاتين جميلتين تهاجمانه بجرأة، المكان بدوره يوحي بمثل هذه الأفعال ، صاحب الحفل (سيدني بولاك) يستدعي الطبيب على عجل حيث نرى امرأة عارية مصابة بإغماء والرجل يكمل ارتداء ملابسه، الطبيب يحاول مساعدة الفتاة وينجح في ذلك.

بعد مشهد الحفل الطبيب وزوجته في بيتهما يلفان التبغ بالماريجوانا تمهيدا لممارسة الجنس، تدور حوارات بينهما عن ذلك المجري الذي حاول إغوائها والزوج يجدد مبررات لهذا المجري البائس في محاولته الفاشلة، ولكن الزوجة لم يعجبها استخفاف زوجها بمحاولات الآخر ولا ثقة زوجها الزائدة، فقررت الاعتراف اعتراف شرس جدا، تحكي والزوج ينصت مذهولا (( رغبت يوما في بحار رأته على العشاء في فندق ولم تغادرها صورته وأبشع خطأ ارتكبته هو عدم مغادرة صورة البحار لها حتى وهي تمارس الجنس مع زوجها)) تدخل الموسيقى للفيلم لأول مرة على وجه الطبيب الباحث عن وجه البحار، هنا يأتي جرس الهاتف ليقطع الحوار وينقذ الزوجين، الهاتف يستدعي الطبيب لأحد مرضاه الذي توفي، في الطريق وفي سيارة الأجرة يستدعي الطبيب في لا وعيه - البحار - وسيما ربما - لا نرى سيماء وجهه - يمارس الجنس مع أزوجه (حلم اليقظة هذا صوره كوبريك بالأبيض والأسود) ولا ينتهي الحلم إلا مع موسيقى لا زمة لهذا المشهد.

في منزل الصديق المتوفى يتحدث مع ابنته التي تستعد للزواج وهي تعشق البطل من خلال قبلتها له، يخرج من البيت إلى الشارع يتعرف على

شركة إنتاج عالمية والمخرج عالمي ويحوي على مفردات اللغة السينمائية المتميزة.

**والعينات المختارة هي :**

عند الانطباعيون: فيلم عيون مغلقة باتساع من إخراج ستانلي كوبريك وإنتاج ١٩٩٩ .

عند الواقعيون: فيلم الثور الهائج من إخراج مارتن سكورسيزي إنتاج ١٩٨١ .

فيلم عمر المختار من إخراج مصطفى العقاد إنتاج ١٩٨٠ .

**- تحليل العينة:**

**١- الانطباعيون**

فيلم: عيون مغلقة باتساع eyes wide shut

أخراج وإنتاج: ستانلي كوبريك

تمثيل: توم كروز، نيكول كيدمان، سدي بولاك

طول الفيلم: ١٥٦ دقيقة

سيناريو : ستانلي كوبريك وفريدريك روفائيل عن قصة آرثر شنتز (حلم مزدوج)

**- ملخص الفيلم:**

يبدأ الفيلم بامرأة شقراء في مقتبل العمر تنتصب واقفة في فستان نسوي ضيق أسود اللون لا يظهر من جسدها شيء فاتن، فجأة تدع الفستان ينزل من على جسدها الى قدميها لتظهر عارية تماما ثم تظلم الشاشة ليظهر تايتل الفيلم.

نعرف إن زوجها طبيب (توم كروز) وهما يستعدان للذهاب إلى حفل دعاهما له صديق ثري في هذا الحفل تبدأ رحلة الكشف عن خبايا النفوس للإبطال ، الزوجة تتعرف على وسيم مجري الأصل يداعبها بلطف مع إحياء غرائزي جنسي تستجيب له الزوجة بسرعة غير متوقعة، إنها مبارزة جسدية حوارية، تراوغه، ان زوجها موجود معها في

ليرى جسد الفتاة الذي لا يعرف منه حتى وجهها، يستدعيه صاحب الحفل الأول (سيدني بولوك) ويخبره بان الفتاة ماتت بجرعة مخدرات زائدة وهي نفسها غانية الحفل الأول وهي نفسها الذي افتدته في الحفل الثاني، يعود للبيت ليحكي لزوجته عن رغباته المكبوتة، يتوحد الحلمان ، لقد تعادلا واكتشفا الحقيقة، ويعلق ( الأعلام ليست مجرد أعلام فقط) يتصالحا ويعودا لبعضهما وتطلب منه فورا ممارسة الجنس/ الحب.

#### - وصف اللقطات المصورة بالأبيض والأسود:

بعد ان تجد الزوجة بان زوجها الطبيب غير مبال بمحاولات الآخرين للحصول عليها وثقتة الزائدة بها تقرر استفزازه فتخبره برغبتها في بحار راته يوما على العشاء في فندق ما ولم تغادرها صورته حتى وهي تمارس الجنس مع زوجها، يصيب الاعتراف هذا - حتى وان كان كاذبا- الزوج بالذهول والحيرة، وتبقى صورة البحار وهو يمارس الجنس مع زوجته عالقا في مخيلته ويطارده دائما، في جميع الأفعال والحركات التي تذكره بكلام زوجته.

صور كوبريك مشاهد التخيل هذه بما يسمى (المشهد ألقطة) وهو عبارة عن فعل جنسي متواصل في مخيلة البطل الطبيب بين زوجته والبحار ( لا نرى سيماء وجه البحار في مشاهد التخيل الأولى وتبدأ بالوضوح في التخليين الأخيرين) وكانت المشاهد المصورة بالأبيض والأسود والأبيض جميعها داخلية وبكاميرا ثابتة وبلغ وقت المشاهد مجتمعة بحدود (٤٤) ثانية مع لازمة موسيقية تمهد للمشهد وتستمر معه حتى نهايته.

مومس يذهب معها، تبدو مرتبكة لفعل اعتادت عليه ترفض النظر إلى الساعة لتؤكد الرغبة بين الفعل والفعل ذاته (وهنا يلح عليه مشهد البحار المتخيل مع الزوجة مرة أخرى) يقرر الذهاب إلى البار الذي يعمل فيه صديقه عازف البيانو وهنا يدعو الصديق إلى حفل في مدينة ما ومكان ما، وللحفل كلمة سر خاصة، يذهب لمحل بيع الأقنعة ويشتري زي خاص للحفل أهم ما فيه قناع الوجه، صاحب المحل الآسيوي يستغل ابنته للراغبين، في الطريق إلى الحفل(تطارده صورة زوجته مع البحار جنسيا مرة أخرى) في الحفل نرى أجساد عارية وطقوس ماسونية يقودها رجل اقرب للكاهن وبشعائر جنسية وعبادات داخل القصر، وكل امرأة تختار رجلا، وهنا تختاره امرأة وتنصح بالفرار لأنه لا ينتمي لهذا المكان، ثم تفتديه المرأة ذاتها وتمنحه الحياة ليفر (لغة كوبريك هنا مختلفة عن الفيلم بكل شيء، الدراما، الإضاءة، الألوان، الديكورات) يعود للمنزل وتختلط رؤية الحفل مع (رؤية الزوجة والبحار في فعل جنسي مرة أخرى) يحكي للزوجة بفرح من رغبات الآخرين في زوجته خصوصا البحار والزوجة تحلم بحديقة أسطورية تحيط بها الرجال ومعهم البحار ثم تقبل زوجها وتنهار ولا تنتهي الرغبة/الحلم، يطمئنها أن هذا (مجرد حلم لا أكثر).

في صباح اليوم التالي يقف أمام قصر مكان حفل الليلة الماضية ويتلقى تهديدا بان ينسى كل ما شاهده ليلة أمس، يبحث عن صديقه صاحب البيانو ليكتشف اختفائه ويتصل بابنة صاحبه المتوفى ليجدها تزوجت ويكتشف موت فتاة من خلال قراءة الصحف ويشك انها فتاة الحفل، يدخل المشرحة

إلى تصوير فيلمه كله باللونين الأسود والأبيض  
يعود إلى نقطتين مهمتين :

١- الحنين إلى عالم مفقود، عالم نيويورك القديمة  
بشوارعها الضيقة المليئة بالمهاجرين والضباب  
المنبعث من فتحات المجاري وموسيقى الجاز  
وأضواء الحانات البراقة، وهو ولع المخرج الدائم  
في اغلب أفلامه.

٢- لتعميق الواقع وجعله قريبا إلى نفسية المشاهد  
وهذا يتطلب فهم وقدرة ووعي عميق وكبير  
بسيكولوجية المتلقي.

يبدأ فيلم الثور الهائج ( والذي اعتبره نقاد  
السينما أفضل فيلم لعقد الثمانينات وواحد من أهم  
مائة فيلم بتاريخ السينما) يبدأ بالبطل جاك لاموتا  
(روبرت دي نيرو) عام ١٩٦٨ وهو يقف امام  
المرآة في كواليس الحانة التي يملكها وقد أصبح  
بدينا وترهل جسده، واقف يتمرن ويلقي بعض  
مقاطع من ( نكات) مضحكة سيلقيها على جمهور  
المشاهدين في البار وهي المهنة التي اختارها بعد  
اعتزاله الملاكمة، ثم يعود الفيلم **flash back**  
الى عام ١٩٤٥ ولاموتا على حلبة الملاكمة في أول  
نزال له، ليتابع الفيلم بعد ذلك سيرة هذا البطل مع  
من حوله وعلاقته بزوجته وشكوكه الدائم بها،  
علاقته بأخيه والمدرّب ورجال الأعمال (سماسرة  
الرياضة) وحتى نهايته مقلد ومنكت في بار صغير  
بأحد ضواحي نيويورك وحيدا تعسا رغم إضحائه  
للناس.

والفيلم يحكي قصة الإنسان وراء قناع  
الملاكمة لا قصة الملاكمة نفسها، يحكي عن  
الإنسان الذي نراه يتحطم تدريجيا أمام أعيننا وفي

كان بين التخيّل (الحلم) الأول والثاني فاصل  
زمني قصير دليل على إبحاح الفكرة في راس  
البطل، بينما بين التخيّل الثاني وباقي التخيّلات فترة  
زمنية طويلة نسبيا.

في المشهد الأول: نرى فعل حميم بين  
البحار والزوجة، تقوم الزوجة بخلع ملابسها  
الداخلية بسرعة دليل استعجالها الفعل الجنسي في  
مخيلة البطل، صورته بلقطة متوسطة وطوله (١٠)  
ثوان

في المشهد الثاني: استمرارية لفعل المشهد  
السابق، وبلقطة متوسطة أيضا وطوله (٧) ثوان.

المشهد الثالث: نرى البحار في ملابس  
الرسمية بينما الزوجة عارية، لقطته متوسطة قريبة  
وطوله (١٠) ثوان.

المشهدان الرابع والخامس نرى فعل جنسي  
كامل بين الزوجة والبحار، وكلاهما صورا بلقطة  
قريبة وكان طول المشهد الرابع (٧) ثوان  
والخامس (١٠) ثوان.

## ٢- الواقعيون

فيلم: الثور الهائج **raging bull**

أخراج: مارتن سكورسيزي

تمثيل: روبرت دي نيرو، جو باشي، كاشي

مورياتي

أنتاج: أمريكي ١٩٨١

طول الفيلم: ١٢٠ دقيقة

## تفصيل الفيلم:

جعل المخرج مارتن سكورسيزي فلمه هذا  
كله بالأبيض والأسود، لان الفيلم يتحدث عن فترة  
ماضية هي فترة الأربعينات وحتى نهاية الستينات  
من القرن الماضي، والسبب الذي حدى بالمخرج



على يد موسوليني والذي حاول أعادت أمجاد الدولة الرومانية القيصرية، حاول الطليان احتلال ليبيا وقتل شعبها وتوطين الأجنبي في الأرض العربية وظهرت المقاومة الشعبية بقيادة المناضل الشيخ عمر المختار رغم تقدم سنه، فهاجم الجيش الإيطالي في ليبيا وكبدهم خسائر فادحة، مما أدى بموسوليني لإرسال الجنرال غراتسياني ليوقف تمرد الشعب.

عامل غراتسياني الشعب الليبي بقسوة وقتل منهم الكثير وزاد بهم بطشا كلما غار عمر المختار على معسكرات الإيطاليين وسراياهم، أستم كفاح الشيخ حتى سقوطه أسيرا في أيدي القوات الإيطالية وتم إعدامه أمام شعبه، مات المختار ولم تمت الثورة.

قدم العقاد فيلما روائيا ادخل فيه بعض المشاهد الوثائقية المصورة بالأسود والأبيض مصورة من قبل الإيطاليين أنفسهم أثناء فترة احتلالهم لليبيا، ولقطات أيضا لقادة الحرب موسوليني وجنرالاته وكذلك بعض الصور الفوتوغرافية للمختار وهو خارج المحكمة العسكرية، وهذه اللقطات الوثائقية كانت واضحة ومميزة داخل سياق الفيلم.

#### وصف اللقطات الوثائقية المصورة بالأسود والأبيض

كان زمن هذه اللقطات على الشاشة ١ دقيقة و٤٠ ثانية مجتمعة:

١- الشاشة مقسمة الى أربعة أقسام في كل منها صور للحرب العالمية الأولى، مدافع ترمي، جنود يتقدمون، سفن بحرية ترمي، طائرات تقصف.

٢- صور للبحرية الإيطالية تقصف سواحل طرابلس وبنغازي.

الوقت ذاته يعذب الجميع، كل من حوله والذين يحبهم قبل أن ينتهي وحيدا محطما مكسور.

الإنسان في الفيلم هو أهم من الملائمة، ورغم ذلك فالفيلم مليء بالمشاهد المثيرة والمؤثرة التي تعطينا فكرة عن هذه الرياضة المضنية المؤلمة وعن تشعباتها وتداخلاتها مع المصالح الفردية الخاصة.

أستطاع سكورسيزي من جعل قصة جاك لاموتا الحقيقية البسيطة أسطورة من لحم ودم وذكاء مليئة بالمشاعر الإنسانية الفياضة من خلال أداء روبرت دي نيرو الذي تقمص الشخصية بشكل مذهل، وأعتمد المخرج في فيلمه أسلوب المتابعة الأفقية لسيرة البطل حيث يكون الزمن منبسطا وممتدا على طول حياة الشخصية المروية سيرتها.

أن أسلوب جعل فيلم كاملا بالأسود والأبيض والعودة للماضي شكل هاجسا للبعض فقام مخرجون آخرون بجعل أفلامهم مصورة بهذه الطريقة مثل ما فعل عام ١٩٩٣ ستيفن سبيلبرغ في فيلمه المذهل لائحة شيندلر.

فيلم: عمر المختار

أخراج: مصطفى العقاد

بطولة: أنطوني كوين، إيرين باباس، أوليفر

ريد، رود شتاينغر

أنتاج: فالكون للسينما ١٩٨٠ طول الفيلم:

١٥٠ دقيقة

ملخص الفيلم:

تدور أحداث الفيلم في أعقاب انتهاء الحرب

العالمية الأولى وظهور الحكم الفاشي في إيطاليا

أولاً: لأغراض رمزية تعبيرية وثانياً: لأغراض صادقة معمقة للواقع.

#### التوصيات:

يوصي الباحث بالأمور التالية:

١- الاهتمام بموضوعية اللون وتخصيص فصل دراسي لها لما تلعبه من دور مهم في أغناء وسائل التعبير الفيلمي.

٢- القيام بدراسات أوسع في مجال استغلال الفيلم الملون في العراق بالصورة التي تجعله وسيلة تعبير جديدة وبناءة.

٣- محاولة إعادة الحياة للفيلم الأسود والأبيض والاستفادة منه في مجال إنتاج السينما وفق ما يوفره هذا الفيلم من وسائل تعبيرية خاصة.

#### المقترحات:

يقترح الباحث مايلي:

١- إدخال مادة دراسة اللون ضمن مفردات مادة الإضاءة ومادة جماليات التصوير ومادة الإخراج.

٢- مزوجة المنهج الدراسي السينمائي بخبرات فنية تشكيلية بغية الحصول على تفهم اكبر لدور التشكيل في الصورة السينمائية.

#### الهوامش:

(١) سيرجي ازنشتاين، مذكرات مخرج

سينمائي، ت: أنور المشري، المؤسسة المصرية

للكتاب، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٩٣

(٢) فرج عبو: علم عناصر الفن ج ١: دار

دلفين للنشر، ميلانو، ١٩٨٢، ص ٨٨

(٣) يحيى حمودة، نظرية اللون، دار التراث

للنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٧

(٤) عبد الفتاح رياض، التصوير الملون،

الاتجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٤٥٥

٣- صور لموسوليني وهو يخطب في عامة الناس.

٤- صور لا استعراض الجيش الفاشي.

٥- صور لليبيين المدومين شنقا.

وصاحب هذا المشهد الوثائقي تعليق يحكي

نشأة الصراع بين أقطاب العالم آنذاك ووصول موسوليني إلى رأس السلطة في ايطاليا.

كما اظهر الفيلم الصورة الفوتوغرافية الحقيقية

للشيخ المختار وهو يخرج من المحكمة العسكرية وهي صورة قديمة مصورة بالأبيض والأسود.

#### الفصل الرابع

#### النتائج:

توصل الباحث في نهاية بحثه الى النتائج

التي وجدها ظاهرة في محتوى الأفلام التي درسها وتحقيقا لهدف البحث وهو لمعرفة لماذا يلجأ بعض

المخرجين لإلغاء الألوان الطبيعية في بعض مفاصل أفلامهم واللجوء إلى استخدام اللونين الأسود

والأبيض، فان الباحث توصل إلى:

١- الاتطبايعون: والذين كانوا يرمون إلى الترميز

بهذا الاستخدام إلى ظواهر غير مألوفة أو قد تكون غير منسجمة مع الواقع مثل استخدامهم لمشاهد

الاستعادة أو الحلم والتخيل أو الى استخدامات خاصة كحالات الصدمات العقلية أو عدم التوازن

والتخبط أو الأقلام من حدة الألوان الصارخة .

٢- الواقعيون: واستخدموها بشكل يخدمهم في

تقديم صورة حقيقية عن الأحداث وكان ذلك من خلال أما الوثيقة المصورة قديما بالأبيض والأسود

أو من خلال جعل فيلمه كاملا بالأبيض والأسود والأبيض والباحث من خلال ما تقدم يرى هذا الاستخدام له

هدفان:

- (١٩) قاسم حسين صالح، سيكولوجية أدراك الشكل واللون، ص ١٤
- (٢٠) يحيى حمودة، نظرية اللون، ص ٤٣
- (٢١) سعد عبد الرحمن قلج، جماليات اللون في السينما، ص ٤٣
- (٢٢) المصدر نفسه، ص ٤٤
- (٢٣) لوي دي جاتيبي، فهم السينما، ص ٤٩
- (٢٤) حسين حلمي، دراما الشاشة، ج ٢، ص ٣٠
- (٢٥) فرج عبو، علم عناصر اللون، ج ٢، ص ٤٨١
- (٢٦) رالف ستيفنسون و جان دوبري، السينما فنا، ص ٢٠٤
- (٢٧) المصدر نفسه، ص ١٩٩
- (٢٨) لوي دي جاتيبي، فهم السينما، ص ٥٠
- (٢٩) المصدر نفسه، ص ٥١
- (٣٠) رالف ستيفنسون و جان دوبري، السينما فنا، ص ٢٠٠

### المصادر

- ١- أنشتاين، سيرجي. مذكرات مخرج سينمائي. ت: أنور المشري. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٦٣.
- ٢- أنشتاين، سيرجي. الإحساس السينمائي. ت: سهيل جبر. الفارابي للنشر. بيروت. ١٩٧٥.
- ٣- المهندس، حسين حلمي. دراما الشاشة ج ٢. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٨٩.
- ٤- جاتيبي، لوي دي. فهم السينما. ت: جعفر علي. دار الرشيد. بغداد. ١٩٨١.
- ٥- حماد، محمد. تكنولوجيا التصوير. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٧٣.

- (٥) يحيى حمودة، مصدر سابق، ص ٩
- (٦) فرج عبو: مصدر سابق، ص ٨٨-٩٠
- (٧) محمد حماد، تكنولوجيا التصوير، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١١٢
- (٨) فرج عبو، مصدر سابق، ص ٤٧٤
- (٩) روبير لافون، السينما المعاصرة، ت: موسى بدوي، مطبعة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٥٨
- (١٠) سيرجي أنشتاين، الإحساس السينمائي، ت: سهيل جبر، الفارابي، بيروت، ١٩٧٥، ص ١٤١
- (١١) سيرجي أنشتاين، المصدر السابق، ص ١٤١
- (١٢) سيرجي أنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ت: أنور المشري، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٩٤
- (١٣) أحمد كامل مرسي، المعجم السينمائي، ص ٧٤
- (١٤) سعد عبد الرحمن قلج، جماليات اللون في السينما، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٢١
- (١٥) سعد عبد الرحمن قلج، المصدر السابق، ص ٢١
- (١٦) سعد عبد الرحمن قلج، السينما الملونة، مصدر سابق، ص ٢٧
- (١٧) سعد عبد الرحمن قلج، جماليات اللون في السينما، مصدر سابق، ص ٩٤
- (١٨) عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٢٠٤

## Abstract

From the very beginning of the movie industry and the emergence of a black and white are the main colors and the best cinema has achieved success, which led to film makers to think and make color film and life, though not removed the black and white, that did not prevent them from expressing their subject matter and treatment of gray and white and black, and after entry Prospects for expanded use of color film and expanded vision and capabilities of directors of expression, and realized the importance of colour and problems related to use or even on the technical colors.

The research in our hands is an attempt to find out what color and what are the concepts of psychological impact and the relationship of natural neutral colors and the fact that this topic is important, in particular the use of colors with black and white in the structure of natural colours, has launched a researcher at the contest, including treatment for cinematic art researcher has been divided into chapters discussed:

Chapter I: It contains research on the problem and need for and importance and objectives as well as its borders, adding to previous studies, Chapter II: was allocated for conceptual framework encompassing a four DETECTIVES are: - what colour, black and white film and colour film and the relationship between natural and neutral colors either Study of the Third Devoted to influence colour film through the psychology of color, came fourth in the Study of the use of scenes in black and white in colour film structure, Chapter III of the actions of research and analysis of samples, a group of feature films, Chapter IV came to include findings and recommendations and proposals researcher and then the final chapter is dedicated to the sources, which Used in research.

- ٦- حمودة، يحيى. نظرية اللون. دار التراث للنشر. بيروت. ١٩٨١
- ٧- رياض، عبد الفتاح. التصوير الملون. الانجلو المصرية. القاهرة. ١٩٦٥
- ٨- رياض، عبد الفتاح. التكوين في الفنون التشكيلية. الدار المتحدة للنشر. القاهرة
- ٩- صالح، قاسم حسين. سيكولوجية إدراك الشكل واللون. مؤسسة الرياض للنشر. بغداد. ١٩٨٢.
- ١٠- عبو، فرج. علم عناصر الفن ج ١ و ٢. دار دلفين. ميلانو. ١٩٨٢
- ١١- قلج، سعد عبد الرحمن. جماليات اللون في السينما. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٧٥
- ١٢- قلج، سعد عبد الرحمن. السينما الملونة. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٧١
- ١٣- لافون، روببير. السينما المعاصرة. ت: موسى بدوي. مطبعة الأهرام. القاهرة. ١٩٧٧
- ١٤- مرسى، أحمد كامل. معجم الفن السينمائي. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٧٣